

Категория безобразного в «Эстетической теории» Теодора Адорно

В своей «Эстетической теории» Теодор Адорно смог дать цельное понимание категории безобразного, раскрыв всю его полноту и соответствие духу времени. Увеличение роли безобразного в XX столетии Т. Адорно связывает во многом с экономико-политическими событиями на смене веков, а также социокультурные перемены, повлекшие за собой смену культурных парадигм. В связи с этим выступает необходимым осмысление социального, технического аспектов категории безобразного в его сложном отношении с природным началом, его многообразия и динамики.

Исторически понятие безобразного, по мнению Т. Адорно, возникло в процессе развития культуры (и искусства) на этапе преодоления архаической фазы, для которой были характерны кровавые культы, человеческие жертвоприношения, каннибализм, «табуированные культурой и обозначенные как безобразное – символ «несвободы» человека от мифического ужаса» [Бычков В.В. Эстетика. М., 2004. С. 210]. Архаическая безобразность, все эти каннибальски угрожающие рожи отражали определенное содержание, выражая тот страх, который они распространяли вокруг себя как греховное начало. С ослаблением мифического страха благодаря пробуждению субъекта реализуются те черты табу, органом которого они были; воплощением безобразного они становятся по отношению к идее примирения, которая является миру с помощью субъекта и свободы, выступающей основой его жизнедеятельности. Образ же прекрасного, пишет Т. Адорно, возникает по мере освобождения от страха перед силами природы. Прекрасное и основанное на нём искусство возникли через отрицание, снятие безобразного. Таким образом, скорее прекрасное зарождается в безобразном, чем наоборот. «Красота – это не платонически чистое начало, а результат отторжения того, что некогда внушало страх, что лишь ретроспективно, исходя из телоса этого начала, становится безобразным, как бы отвергая его» [Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 73]. К безобразному в архаическом искусстве, таким образом, Т. Адорно относит дисгармоническое и наивное, вроде всевозможных фавнов, силенов, кентавров античности. Диссонанс — это технический термин, предназначенный для восприятия посредством искусства того, что и эстетикой, и наивным мироощущением названо безобразным. Архаическое, да и традиционное искусство, не говоря уж об эпохе эллинизма, буквально кишит образами, считавшимися безобразными. Согласно принципам традиционной эстетики, этот элемент (безобразное) противоречит закону формы, которому подчиняется произведение, интегрируется им и подтверждает его тем самым вместе с силой субъективной свободы в произведении искусства по отношению к материалу, на основе которого возникли эти элементы безобразного. В высшем смысле материал этот может быть и прекрасным — благодаря той функции, которую он выполняет в создании образной композиции, например, или при установлении динамического равновесия; дело в том, что красота, по выражению Гегеля, связана не с равновесием, как с голым результатом, а с напряжением, которое и порождает результат. Гармония, которая в качестве результата отрицает напряжение, возникающее в ней, тем самым становится мешающим, фальшивым началом, если угодно — диссонансом. Следует заключить таким образом, что для классического искусства (от античности до XX века) прослеживается диалектика прекрасного и безобразного, «создание гармонии на основе динамического единства диссонансов» [Бычков В.В. Эстетика. М., 2004. С. 210].

И только со второй половины XIX века и особенно в XX веке с авангардистского искусства вес безобразного увеличивается. Роль этого элемента (безобразного) в эпоху «модерна» возросла настолько, что из него возникло новое качество. Гармоническая точка зрения на безобразное в эпоху «модерна» сменилась протестом. Отсюда возникает качественно новое. Анальное удовольствие и гордость искусства, слишком высокомерного, чтобы признать его своим, уволены в отставку; в безобразном закон формы капитулирует, проявив все свое бессилие. Увеличение значения безобразного в начале XX века Т. Адорно

связывает во многом именно с бездумным развитием техники, основанном на насилии над природой и человеком. «Несвобода» нового уровня – зависимость от техники – является одной из главных причин торжества безобразного в искусстве XX века. Высвобождение производительных сил могло бы после ликвидации различного рода дефицитов протекать в ином измерении, не будучи связано единственно с количественным увеличением производства. Первые попытки решения этой проблемы показывают, где чисто функциональные постройки вписываются в формы и линии ландшафта; может быть, это происходит уже там, где материалы, из которых изготавливаются артефакты, по своему происхождению связаны с окружающей средой и являются ее неотъемлемым компонентом, как некоторые крепости и замки. То, что мы называем культурным ландшафтом, прекрасно в качестве схемы этих возможностей. Рациональность, которая воспользовалась бы этими мотивами, смогла бы помочь затянуться ранам рациональности. Приговор, который буржуазное сознание наивно выносит безобразности разрушенного индустрией ландшафта, касается ситуации, связанной с видимым покорением природы там, где природа обращает к людям фасад своей непокорённости. Вот почему это негодование уживается с идеологией покорения. Такая безобразность исчезла бы, если бы в один прекрасный день отношение людей к природе лишилось бы своего репрессивного характера, который продолжает подавление людей, а не наоборот. Безобразность техники не представляется Т. Адорно чем-то постоянным, вечным. Это не то «простое», безобразное, которое существует первично и постоянно, как в произведении искусства, например (однако не исключая возможности перейти в какую-нибудь иную форму). Отчуждающая власть техники над природой – это то, что может быть преодолено, но пока этого не случилось, техника является наиболее «безобразным» выражением безобразного в мире.

Природа воспринимается Т. Адорно как нечто живое, живая душа мира, неподдельное существование всего живого. Разрушение, обезличивание этой живой души техническими средствами ведёт не только к проблеме отчуждённости человека и природы, но и человека от самого себя: репрессивный характер отношения людей к природе уничтожает, подавляет в них всё человеческое. «Модерн рождает миф о тотальной мобилизации, тотальной власти техники. Результат такого преобразования – природа делается искусственной, действительность симулируется. Потеря живой человеческой души и живых эмоций заменятся симулированными персонажами» [Козловски П. Миф о Модерне. М., 2002. С. 120].

Важнейший аспект в понимании безобразного в «Эстетической теории» – *социальный* аспект. Безобразное Т. Адорно рассматривает здесь в контексте искусства, через которое и происходит отражение социальной реальности. Мотив, в силу которого в искусство было допущено безобразное, считает Т. Адорно, носил антифеодальный характер — крестьяне обрели способность воспринимать искусство. «У Рембо, в стихотворениях которого, живописующих обезображенные трупы, это измерение воплощается еще более последовательно и неумолимо, чем даже в «Мученице» Бодлера, женщина говорит во время штурма Тюильри: «Je suis crapule» - «Я сволочь» (фр.) [Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 75, цитируется стихотворение А. Рембо «Кузнец»], олицетворяя собой четвертое сословие, или люмпен-пролетариат. То подавленное в этом сословии, что жаждет переворота, по нормам «красивой» жизни в безобразном обществе считается грубым, искаженным злобой, оно несет на себе все признаки унижения, которое оно вынуждено терпеть под грузом несвободного, главным образом физического труда. Искусство должно сделать своим делом то, что объявлено вне закона как безобразное, и не для того, чтобы интегрировать его, смягчить или примирить людей с его существованием с помощью юмора, более отталкивающего, чем все отталкивающее, а для того, чтобы в картинах безобразного заклеить позором этот мир, который создает и воспроизводит безобразное по своему образу и подобию, хотя даже в нём всё ещё живёт возможность жизнеутверждающего начала как согласие с унижением, которое легко превращается в симпатию к униженным.

В склонности нового искусства к омерзительному и физически отвратительному, которому апологеты существующего порядка вещей не в силах противопоставить ничего более убедительного, чем тезис, согласно которому существующий порядок вещей уже достаточно безобразен, почему искусство и обязано изображать одну лишь красоту, пробивается критический материалистический мотив, поскольку искусство посредством своих автономных образов обвиняет власть предержащую, в том числе и ту, которая возвышена до уровня духовного принципа, и представляет свидетельства о том, что эта власть вытесняет и отвергает. Безобразное разрастается, принимает гипертрофированные формы. Смакование анатомических мерзостей, физического уродства, отвратительных и абсурдных отношений между людьми – свидетельство бессилия не только просто «закона формы» перед лицом безобразной действительности, но и внутренний протест против неё. Ш. Бодлер в своём сборнике «Цветы зла» показал социальную реальность, «как безобразное лицо: дисгармоничное, патологическое, неодолимое, лишённое света, внутреннего богатства» [Бореев Ю. Эстетика М., 1981. С. 101]. Это протест против существующего миропорядка. Как замечает Т. Адорно, «зло вторглось в двадцатый век с такой зверской жестокостью в овчарни цивилизации, что по сравнению с ней омерзительные кошмары Ш. Бодлера выглядят воплощённой невинностью, гротескно контрастирующей с их пафосом» [Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 371]. Социально безобразное высвобождает мощные эстетические возможности. «Этот процесс можно сравнить с введением в расчеты отрицательных величин — они сохраняют свой отрицательный характер в континууме всего произведения. Существующий порядок вещей справляется с ними только в том случае, если он заглатывает графику с изображением исхудавших от голода детей рабочих, воспринимая эти кричащие картины как документы, свидетельствующие о существовании того доброго сердца, которое бьется и в самых ужасных обстоятельствах, обещая тем самым, что обстоятельства не так уж и ужасны» [Там же. С. 75]. Такому согласию с существующим порядком вещей искусство противостоит тем, что оно устраняет с помощью своего формального языка остаток жизнеутверждающих настроений, еще сохранявшихся в рамках социального реализма, — в этом и заключается социальный момент формального радикализма. Искусство беспощадно в изображении социального безобразия. Оно не оставляет надежды на пощаду, выставляя безобразное во всей его «красоте». Сегодня, говорит Т. Адорно, многие теории упрекают искусство в вырождении, так как оно отступает от незыблемых художественных ценностей. Это касается безобразного в искусстве, обличающего своим присутствием социальное безобразие. Антитезисом этому понятию должно служить не что иное, как природа, гарантией которой и является то, что в глазах идеологии выглядит как вырождение. Искусству нет необходимости защищаться от упреков в вырождении; услышав их, оно отказывается утверждать прогнивший миропорядок как вечно сущую, незыблемую природу. Но в результате того, что искусство обладает силой, позволяющей ей скрывать то, что противоположно ему по своей природе, несколько не ослабляя накала своей тоски, более того, преобразуя свою тоску в силу, — безобразное одухотворяется.

Безобразное не однородно. По своей природе оно *динамично и многозначно*. Многозначность безобразного коренится в том, что субъект (человек) подводит под свои абстрактные и формальные категории всё, чему он выносит приговор в искусстве — как сексуально полиморфному, так и насильственно искаженному и мертвенному. И, говорит Т. Адорно, искусство, как то, через что мы выносим наш приговор, не существовало бы без возникающего в нём «другого». Воспринимаемое в процессе отрицания, это «другое» подтачивает — с целью исправления — жизнеутверждающие позиции одухотворяющего искусства, представляющего собой антитезис прекрасному, антитезисом которого оно являлось. Таким образом, многозначность безобразного является результатом существования оппозиции прекрасное — безобразное. Надо отметить, что эта многозначность, диалектичность безобразного действует широко, не однозначно, поглощая категорию прекрасного. В свете этого китч, например, предстает как прекрасное в виде безобразного.

Более ранний пример, в поэзии Ш. Бодлера: в стихотворении «Падалъ» красота женского тела сопоставляется с гниющим трупом. Ш. Бодлер ставит, если так можно сказать, эксперимент, избрав сюжет, традиционно почитаемый безобразным, и создаёт на его основе прекрасное стихотворение. Разрушенный скелет расцветает подобно цветку в разлагающейся плоти, и если отвлечься от предубеждающего взгляда, то можно увидеть красоту. Безобразное, таким образом, посягает на то, с чем, на первый взгляд, нельзя его представить – прекрасное. Это наталкивает на мысль о некой относительности категорий безобразного и прекрасного.

Безобразное существует в своих проявлениях, как в искусстве, так и в действительности. Одно из таких проявлений безобразного – ужасное – существует как в произведении искусства, так и во всей манере поведения искусства. «В художественных формах ужасное становится источником творческого воображения, дающего художнику право вырезать что-то из живой плоти искусства, из живого тела языка, из звуков, из зримого жизненного опыта» [Там же. С. 76]. И чем чище, незамутненнее форма, чем выше степень автономности произведений искусства, тем они ужаснее, считает Т. Адорно. Призывы к более гуманной позиции произведений искусства, к тому, чтобы они прислушивались к человеку, к людям, к своей виртуальной публике, регулярно размывают качество произведений, ослабляют закон формы. Ужасное – эта та ступень безобразного, когда можно говорить о безнадёжности, безысходности происходящего. «Это – бедствие или гибель, не несущие в себе ничего просветляющего, не содержащие никакой надежды на освобождение от несчастий» [БоревЮ. Эстетика. М., 1981. С. 102]. Однако в искусстве ужасное помогает отразить идею произведения искусства. Так если основополагающей идеей произведения искусства является идея вечной жизни, то она осуществима единственно путём уничтожения всего живого в нём. Даже от внешне самых нейтральных объектов, которые искусство стремилось увековечить как прекрасные, исходит — словно они страшатся за жизнь, которая покинет их в результате такого увековечения, — что-то жесткое, не поддающееся ассимиляции, отвратительное — особенно от предметов материальных. Эта жёсткость метода, так же как, с другой стороны, и сюжеты, легшие в основу великих творений, особенно сегодняшнего дня, редко обладают миролюбивой натурой, а пронизаны цивилизаторскими элементами, которые живопись с восторгом стремится впитать в себя.

Итак, Т. Адорно прослеживает развитие категории безобразного от архаической стадии до XX века. Если в архаике безобразное выступает символом несвободы перед силами природы и мифического ужаса, являя собой выражение всего дисгармоничного и наивного, то для классического периода безобразное являет себя как гармоничное сосуществование диссонансов. В данном случае гармония в своём завершённом виде выступает как диссонанс, ибо, говорит Т. Адорно, в своём результате теряет напряженность. В эпоху же модерна категория безобразного приобретает главенствующее значение среди остальных эстетических категорий, обретает новое качество, прежде всего благодаря своей уникальной роли в искусстве, с одной стороны, как протеста против аморальной действительности, с другой, - отражение этой действительности. Искусство делает своим делом безобразное, как объявленное вне закона. Увеличение роли безобразного в XX веке Т. Адорно связывает и с бездумным развитием техники, отчуждающим человека не только от природного, но и от духовного начала. Безобразное таким образом – символ нового вида «несвободы» человека, а именно несвободы от того, что он создал сам. Т. Адорно также делает акцент на бессилие закона формы перед лицом безобразной действительности. В социальном аспекте в эпоху модерна безобразное также выступает как «интересное», позитивное начало, оно эстетизируется и одухотворяется, что связано с рассмотрением безобразного как движущей силы в отражении реалий действительности.